MARIA STUART IM DRAMA DER WELTLITERATUR.

EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN LITERATURGESCHICHTE.

EINLEITUNG — VORKLÄNGE — ORDENSSCHULDRAMA DES 17. JAHRHUNDERTS.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT BRESLAU

EINGEREICHT

UND MIT IHRER GENEHMIGUNG VERÖFFENTLICHT

VON

KARL KIPKA

AUS BISMARCKHÜTTE.

FREITAG, DEN 13. OKTOBER 1905 VORMITTAGS 11 UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

VORTRAG

ÜBER

„ALGERNON CHARLES SWINBURNE's DICHTUNG"

UND

PROMOTION.

LEIPZIG.

DRUCK VON HESSE & BECKER.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Königl. Universität Breslau.
Referent: Professor Dr. Max Koch.

Die vollständige Arbeit wird als IV. Band der von M. Koch und Gr. Sarrazin herausgegebenen „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“ bei Max Hesse in Leipzig erscheinen.

HERRN PROFESSOR DR. MAX KOCH

IN DANKBARER VEREHRUNG.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543101_0105

Vorwort.

Das Thema der vorliegenden Arbeit, zu der mich Herr Professor Dr. Max Koch anregte, hat schon früher die Teilnahme berufenerer Gelehrten gefunden. A. L. Stiefel wies im XIII. Bande der Zeitschrift für vergl. Literaturgesch. darauf hin, daß die Geschichte des Maria-Stuart-Dramas eine besondere Betrachtung verdiene, und Roman Woerner, dem ich eine ausgezeichnete Vorarbeit verdanke, hatte selbst den Plan, diese Geschichte darzustellen.

Dem Titel nach ließe die Leipziger Dissertation von Pieter Fockens, „Maria Stuart, eine literarhistorische Studie“ (1887) und der Aufsatz des Jesuiten Marquigny „Marie Stuart dans l'histoire, dans le drame et le roman“ (in Études religieuses etc. par les Pères de la Congrégation de Jesus, nos 21, 22, 1864) meine Arbeit als überflüssig erscheinen. Die erste Schrift behandelt aber mehr feuilletonistisch als wissenschaftlich nur vier Maria-Stuart-Dramen, die nach einem falschen biographischen Grundsatz ausgewählt und in literargeschichtlich verkehrter Reihenfolge zusammengestellt sind. Breiten Inhaltsangaben der nach Inhalt, Auffassung des Stoffes und dramatischer Technik grundverschiedenen Stücke Swinburnes, Björnsons, Schillers und Vondels folgen Auszüge aus den entsprechenden Abschnitten der Geschichte der Maria Stuart. Dem Leser bleibt es überlassen, Schicksal und Charakter der Schottenkönigin von ihrer Jugend bis zu ihrem Tode in Dichtung und Geschichte aus diesen wenig vermittelten Gegenüberstellungen zu vergleichen. Die freilich nicht glückliche Aufgabe der literargeschichtlichen Vergleichung der vier Dramen versucht Fockens kaum zu lösen. Der Aufsatz Marquignys, eine der zahllosen einseitig kirchlichen Apologien für die katholische Schottenkönigin, verweilt länger bei den Geschichtswerken Mignets und Wieseners und gibt nur wenige höchst dürftige Angaben über Maria-Stuart-Dramen und -Romane.

Die nicht nur zeitraubenden Schwierigkeiten der Herbeischaffung des erdrückend umfangreichen Materials und die mühseligen Vorstudien zum Verständnis der Werke aus mir unbekannten Literaturen versagten es mir, die Arbeit aus einem Guß zu schaffen. Dennoch hoffe ich den Fehler der Zersplitterung vermieden und die großen Züge der Entwickelung des Stoffes überall deutlich aufgezeigt zu haben.

Die Begründung und Rechtfertigung der vor mir meines Wissens in derartigen Untersuchungen noch nicht vorgenommenen Gliederung nach den literaturgeschichtlichen Epochen des Dramas überlasse ich dem Werke selbst.

Über die Entmutigung, die mich bei dieser vielleicht zu gewagten Erstlingsarbeit zuweilen erfaßte, half mir mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Max Koch, als freundlich fördernder Berater oft hinweg. Ihm schulde ich an erster Stelle meinen innigsten Dank. Viele wertvolle Winke und Ratschläge gaben mir sehr zuvorkommend Herr Bibliothekar Dr. Max Hippe in Breslau und Herr Chefredakteur Dr. Stümcke in Berlin. Ihnen sowie Herrn Privatdozenten Dr. Alfred Pillet, den Herren Beamten der Stadtbibliothek und der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau sei für ihre Unterstützung bestens gedankt. Den in der Abhandlung genannten Theaterintendanturen und Autoren, die meine Bitten um Zusendung von handschriftlich gedruckten Dramen bereitwillig erfüllten, den zahlreichen in- und ausländischen Bibliotheken und Herren Gelehrten, die mir auf meine Anfragen freundliche Auskunft erteilten und durch Vermittelung einzelner Werke entgegenkamen, sei auch hier mein verbindlicher Dank ausgesprochen, ebenso den Herren Oberlehrern Dr. Lengert und Dr. Schliebitz, die auf der Pariser Nationalbibliothek gütigst Nachforschungen für mich anstellten, den Herren Oberlehrern Ullrich und Dr. Hilka, Herrn Probekandidaten Habura, sowie meinem Freunde cand. phil. Otto Biedermann, welch letztere mich beim Übersetzen schwieriger Texte unterstützten.

Einleitung.

"From the top of all my trust
Mishap has laid me in the dust."
Von Maria Stuart auf ein Fenster in
Fotheringhay geschrieben.[1])

Im XV. Kapitel seines „Siècle de Louis XIV" sagt Voltaire: „Si quelque chose justifie ceux qui croient à une fatalité à laquelle rien ne peut se soustraire, c'est cette suite continuelle de malheurs qui a persécuté la maison de Stuart pendant plus de 300 années." Die Alten liebten es, die geschichtlichen Katastrophen dichterisch zu verbinden, das tragische Schicksal ganzer Geschlechter zyklisch darzustellen; und wie der auf dem Tantalidenhause lastende Fluch, in neuerer Umdichtung der Wälsungen- und Nibelungensage der fluchbeladene Ring, das dichterische Bindemittel ist, so könnte die blutige Krone der Stuarts als poetischer Reif symbolisch die Schicksale der Generationen dieses Geschlechts und die großen geschichtlichen Ereignisse in Britannien vom 14.—18. Jahrhundert umfassen. Außer Fontanes Stuartballaden ist mir nur ein einziger, und noch höchst dürftiger und trockener Versuch in diesem Sinne bekannt, Georg Greflingers kleine Schrift „Der zwölf gekrönten Häupter vom Hause Stuart unglückselige Herrschaft" (1652).

Am Ende des Mittelalters, mit dem Frührot der Renaissance, brach die Ära der großen modernen Staatenbildung an; die Nationen hoben sich aus der bis dahin anscheinend gleichförmigen Masse der abendländischen Christenheit heraus, das Naturgesetz der Selbsterhaltung drängte zur Vereinigung aller von denselben natürlichen Grenzen umschlossenen Länder. So mußte auch England das schottische Reich zu gewinnen trachten,

---

[1]) Siehe A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England 2. ed. London 1759, II, 203—207. Warton, History of English Poetry, Lond. 1871. IV, 65.

um die Einheit der britischen Inseln herzustellen; es mußte im Norden einen Ausgleich suchen für seine südlich vom Kanal erlittenen Verluste. Die Schotten beraubten sich selbst der Mittel zur Vorherrschaft durch ihren religiösen Partikularismus; hätten sie den Katholizismus aufrecht erhalten, so hätten sie sich auf Irland, die keltischen Elemente und die katholischen Mächte stützen können; hätten sie die Episkopalkirche angenommen, so hätten sie die Anglikaner gewonnen; aber sie gründeten eine neue Sekte, sie wurden Presbyterianer und setzten sich dadurch noch in Widerspruch mit ihrer eigenen Dynastie, selbst als diese auf den Thron Englands gelangt war.

So ist das gewaltige Ringen der Völker um politische Ausdehnung und Selbständigkeit in jener Zeit aufs engste verknüpft mit dem Kampf um die Religion, das eine Motiv stützt das andere wechselseitig. Das tragischste, ergreifendste Drama, das jene langen und in ihrer Naturnotwendigkeit grausam rücksichtslosen Kämpfe hervorbrachten, ist an den Namen Maria Stuart gebunden. Mit ihrem Tode war im Grunde das tragische Schicksal ihres Geschlechts, der Untergang der schottischen Selbständigkeit und des Katholizismus in England besiegelt. Die weltbewegenden Umstände, in welche die Schottenkönigin gestellt war, das Sphinxrätsel ihres Charakters machen sie zu einer der anziehendsten Gestalten der neueren Geschichte. Von ihrer Persönlichkeit sind Bewußtsein, Gefühl und Phantasie aller Kulturvölker bis heut unvermindert lebhaft erfüllt. Walter Scott drückt das in seiner immer noch schönen, die Sinne fesselnden und die Herzen rührenden Novelle „Der Abt“ trefflich aus: „Wer hat nicht, sobald der Name Maria Stuart genannt wird, ein so bekanntes Bild vor der Seele, wie das seiner Jugendgeliebten oder seiner Lieblingstochter? Selbst diejenigen, die sich gedrungen fühlen, alles oder zum größten Teil das zu glauben, was ihre Feinde ihr vorgeworfen haben, können nicht ohne Seufzen ein Antlitz betrachten, in dem sich eher alles andere ausspricht, als die schwarzen Verbrechen, die ihr bei Lebzeiten zur Last gelegt wurden und die noch immer einen Schatten, wo nicht einen häßlichen Flecken auf ihr Andenken werfen ... Ihr Gesicht und ihre Gestalt haben sich der Erinnerung der Menschen so sehr eingeprägt, daß es noch jetzt, nach beinahe 300 Jahren, fast überflüssig ist, selbst den unwissendsten Leser

mit den Zügen ihres Antlitzes bekannt zu machen, in dem sich der Ausdruck des Majestätischen, Anmutigen und Glänzenden in einem Maße vereinigen, daß man kaum zu sagen weiß, ob sie besser die Königin oder die Schönheit oder das gebildete Weib bezeichneten." Und der ehrliche Falkner Woodcock sagt: „Manch treues Herz wird trauern um Maria Stuart, wenn auch alles wahr ist, was man ihr nachsagt."

Das Halbdunkel, in dem die Geschichtschreiber ihren Charakter und Ruf haben lassen müssen, verstärkt die Teilnahme für sie. Die meisten ihrer Handlungen sind grundverschieden ausgelegt worden. Man war vor nicht allzulanger Zeit sogar über ihre Schönheit und Anmut nicht einig, von der man sich durch die ausgezeichneten Reproduktionen in dem neueren Prachtwerk eines eifrigen Verteidigers der Maria Stuart, J. Skelton, überzeugen kann. Die geschichtliche Literatur über ihre Schicksale ist fast unübersehbar.[1])

Wie beinahe jeder bedeutendere Literarhistoriker und Ästhetiker sich zu einem Versuch der Lösung des Hamleträtsels gereizt fühlt, so beschäftigt auch das Maria-Stuart-Problem die neueren Geschichtschreiber. Aber die Forschung ist in ihren Ergebnissen nicht viel weiter gekommen als die überaus zahlreichen schon zu Marias Lebzeiten und unmittelbar nach ihrer Hinrichtung verfaßten Streitschriften. Nur das Ziel der Untersuchung hat sich etwas verschoben. Heut besteht kein Zweifel mehr, daß Marias Hinrichtung ein politisch kaum zu vermeidender, in schonungsloser Härte ausgeführter Akt der Notwehr gewesen ist und daß Maria und Elisabeth zu ihrem Verhängnis geborene Feindinnen von gleicher Rücksichtslosigkeit in Verfolgung ihrer Ziele sein mußten. Die von religiöser Voreingenommenheit und von Beeinflussung durch die subjektiven Darstellungen der Zeitgenossen Marias meist freie neuere Forschung geht auf das originale Quellenmaterial zurück und richtet ihr Augenmerk fast ausschließlich auf die Frage der Schuld oder Unschuld Marias an der Ermordung ihres Gatten Darnley und

[1]) Vgl. Manuel de Bibliographie Biographique et Iconographie des Femmes Célèbres . . . par un vieux Bibliophile. Turin-Paris 1892. S. 499 bis 516 und Supplément (ebenda 1900) S. 340—346. Ich könnte die dort angeführte Literatur bedeutend vermehren. Doch ist hier nicht der Platz dazu.

auf ihr Verhältnis zu dessen Mörder Bothwell. Die Schuldfrage wird von den einen entschieden bejaht[1]), von andern verneint.[2]) Eine dritte Gruppe kommt zu dem Ergebnis: non liquet, unter ihnen[3]) vor allen Ranke: „Mich deucht, ein Dichter könnte sie (die Überlieferung) ergreifen; denn darin liegt ein Vorteil der poetischen Darstellung, daß sie auch eine minder begründete Überlieferung annehmen und derselben folgend die Tiefe des Gemüts erschließen kann, jene Abgründe, in denen die Stürme der Leidenschaften toben und die Handlungen geboren werden, welche den Gesetzen der Sittlichkeit Hohn sprechen und doch in der Menschenseele tiefe Wurzeln haben." Es scheint, als hätte Ranke damit der Maria-Stuart-Forschung das letzte Wort gesprochen. Denn eine exakte Lösung des Problems, das Parteigeist und Haß ebenso wie Entrüstung und Mitleid absichtlich oder unbewußt verwirrt und verdunkelt haben, dürfte nach allem Ermessen nie zu erwarten sein. Die Originale der Hauptbeweisstücke für Marias Einverständnis mit dem Mörder ihres Gatten, die vielgenannten Kassettenbriefe, sind verloren; Jakob I. soll diese seine Mutter kompromittierenden Schriftstücke vernichtet haben. Was sonst an Quellenmaterial vorliegt, ist ein Labyrinth von schwer zu klärenden Widersprüchen. Alle Geschichtschreiber nun, die sich bemühten, aus dem Quellenmaterial ein System zu bilden und zu einem positiven Forschungsergebnis, einer Lösung der Schuldfrage auf ja oder nein zu gelangen, mußten sich mit mehr oder weniger geistreichen Theoremen begnügen, welche uns in ihrer unvermeidlichen Subjektivität diese oder jene Lösung nur wahrscheinlich machen, nicht unverbrüchlich überzeugend aufdringen können. Naturgemäß wird die Charakteranalyse Maria Stuarts und die psychologische Synthese ihrer Geschichte auf uns den tiefsten und überzeugendsten Eindruck

---

[1]) Robertson, Hume, Laing, Hallam, Sharon Turner, Fraser Tytler, Mignet, Philippson, Fleming, Froude, Gaedeke u. a.

[2]) Chalmers, Whitaker, Aytoun, der ältere Tytler, Stevenson, Skelton, Wiesener, Kervyn de Lettenhove, Labanoff, Sepp, Storm, Cardauns u. a.

[3]) Breßlau u. a. Recht geeignet, den Laien ins Verständnis der Geschichte und des Charakters der Maria Stuart einzuführen, ist m. E. die neue knappe, doch anziehende Darstellung Prof. Dr. Ed. Heycks in H. v. Zobeltitz' Sammlung „Frauenleben", Bielefeld u. Leipzig, VII, Maria Stuart, 1905.

machen, die am freiesten von Lücken und Widersprüchen sich darstellt. Dann wird jeder Vorurteilsfreie gern Maria für schuldig halten, denn sie bleibt dennoch oder gerade darum „an acceptable and respectable type of royal womanhood, a pardonable if not admirable example of human character", und stets bleibt ihr „la sainteté du malheur, la consécration des souffrances."[1]) Wäre ihr Leben engelhaft und ihr Unglück unverdient gewesen, so hätte man sie vergessen wie die von gleich traurigem Schicksal betroffene Jane Gray. Wäre diese glühende Seele mehr lasterhaft als leidenschaftlich gewesen, so hätte man ihr Andenken wie das anderer geschichtlicher Ungeheuer als Messalina, Lucretia Borgia, im Verbrecherwinkel der Geschichte modern lassen. Aber sie ist ein sinnliches, lebhaft empfindendes Wesen von ausgezeichneten geistigen Fähigkeiten; oft verstrickt sie sich in Schuld, in Verbrechen; häufig sah sich ihr leidenschaftliches Herz getäuscht. Sie glaubt Seele und Zielpunkt der gewaltigen wühlenden Anstrengungen der gesamten katholischen Welt zu sein und ist in der Tat nur mehr Werkzeug einer mächtigen, sie vergötternden Partei und wird von der andern mit erbittertstem Hasse verfolgt und in den Schmutz der Verleumdung hinabgezogen.

Die rührende Hilflosigkeit weiblicher Schwäche ist bei ihr bezaubernd, die Herzen der ihr Nahenden bis in den Tod betörend. Ihre gewinnende Anmut ist unwiderstehlich; oft zeigt sie bewundernswerte Entschlossenheit und Tatkraft. Dann wieder reißt sie eine ungestüme Leidenschaft von verzehrender Glut hin, ohne sie jedoch dauernd von ihren katholischen Zielen ablenken zu können. Hier ist sie erhaben stolz, dort zärtlich und schwach, erst eine gefallene Sünderin, dann ein leuchtendes Märtyrerbild. Sie wird mit Bewußtsein Märtyrerin, nachdem ihr mit heroischer Folgerichtigkeit betriebenes Ziel der politischen Einigung Groß-

---

[1]) Die geistvollste Lösung in diesem Sinne gelang m. E. Philarète Chasles in seinem, wenn auch etwas einseitig zugespitzten Aufsatz „Jeunesse, passions et malheurs de Marie Stuart" (in Études sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin, le drame, les mœurs et la religion au XVIe siècle, Paris, Amyot s. a.) und dem genialen Dichter Algernon Charles Swinburne in den „Notes on the character of Mary Queen of Scots (Fortnightly Review, ed. by J. Morley, XXXI, new series, Lond 1882, S. 13—25).

britanniens zugleich mit oder vielmehr zur Wiedergewinnung des weltpolitischen Übergewichts für den Katholizismus gescheitert ist; den persönlichen, um nicht zu sagen moralischen, Sieg über ihre Gegner hat sie sich nicht rauben lassen. — Bei dieser vielseitigen Fülle des Stimmungsgehalts, diesem Reichtum der Gefühle ist es kein Wunder, daß die Geschichte der Maria Stuart in gleicher Weise alle Herzen fesselt, daß in ihr Männer wie Frauen, die Jugend wie das Alter sich, ihr Inneres, wiederfinden, daß ihr Name jede Neigung, jede Leidenschaft, jedes Vorurteil, edles Mitleid, Begeisterung und Haß wecken und anklingen lassen kann.

Schon dieser Charakter der Schottenkönigin reizt wie wenig andere zu dichterischer Darstellung, einer anschaulichen psychologischen Lösung; und kaum ein zweiter Stoff bietet sich als dichterischer Vorwurf von so mächtig wirksamer sinnlicher Gestaltungsfähigkeit dar. Die überraschendsten und erschütterndsten Wechselfälle drängen sich in ihrer Wucht und Zuschärfung dem Gemüt und der Phantasie geradezu auf. Da hört man grauenhaften Mordlärm und Schlachtgetümmel, die süßen Töne der Laute Chastelards und Riccios, die Sirenenstimme der verführerisch schönen jugendlichen Schottenkönigin, dann ihr ergreifendes Klagen, das Schluchzen ihrer Diener; da sieht man glänzende Feste voll fröhlich geistvoller Laune, Aufruhr des halbbarbarischen Volks, Verschwörungen eines unbotmäßig eigensüchtigen Adels, rasende Flucht, finstere Kerker, hochnotpeinliche Gerichte, gezückte Dolche, strömendes Blut, das entsetzliche Blitzen des Henkerbeils.

Friedrich Hebbel sagt einmal[1]): „In der Geschichte sind es entweder außerordentliche Begebenheiten oder es sind ungewöhnliche Charaktere, oder auch wohl ungeheure vereinzelte Taten, die für die menschliche Beschauung in den verschiedenen Perioden einen Zentralpunkt bilden.“ In der Geschichte der Maria Stuart ist das „entweder — oder“ glatt durch „und“ zu ersetzen. Man kann keinen pathetischeren Roman träumen, keine Vereinigung von Verhältnissen und Bedingungen zu einer dramatischeren Menschheitstragödie ausdenken, als sie in der

[1]) Sämtl. Werke; hist.-krit. Ausg. v. R. M. Werner IX, 228; Geschichte der Jungfrau von Orleans.

Geschichte der Maria Stuart vorliegt. Und die Ballade, der Roman wie das Drama haben sich des Stoffes von den frühesten Zeiten an bemächtigt. Es ist klar, daß der Stoff mehr zu dramatischer, als der angemesseneren Darstellung drängt, denn zur epischen. Die dramatisch bewegten Szenen bieten sich von selbst dar. Die wirkungsvollen Gegensätze, der schroffe Wechsel der Situationen und Charaktere, die Absicht möglichst eindringlich überzeugender Charakteristik verlangen die dramatische Form. Dieses Wesen des Stoffes hat zur Folge, daß er überaus mehr dramatische Bearbeitungen erfuhr als epische.

Verfolgt man die Entwicklung des Maria-Stuart-Stoffes im Drama, so gibt man damit im wesentlichen seine ganze Geschichte, zumal eine Anzahl der dramatischen Bearbeitungen in enger Beziehung zu den wertvolleren und epochemachenden epischen wie geschichtlichen Darstellungen steht, die allein Anspruch auf Beachtung machen können. Ein anderer Grund für die Beschränkung der folgenden stoffgeschichtlichen Untersuchung ist, abgesehen von praktischen Rücksichten, die Absicht, ein klares Bild der dramatisch-technischen Entwickelung und Fortbildung des Stoffes zu geben.

Der Maria-Stuart-Stoff verdient eine geschichtlich-vergleichende Untersuchung, eine Literaturgeschichte des einen Stoffgebiets in der einen Kunstform, für die er berufen ist, weil er wie wenig andere hervorragende Eignung zur Spiegelung des jeweiligen Geistes der Zeiten und der Dichter verschiedener Nationen besitzt. Denn die Geschichte der Maria Stuart bedeutet eine weltgeschichtlich-politische Tragödie, den Kampf der Völker um Religion und nationale Selbständigkeit, und nicht nur eine tiefe menschliche, rein psychologische Tragödie. Neben der vielseitigen, vieldeutigen Tragik der Schottenkönigin selbst fesselt auch das ergreifende Los ihrer Umgebung die Dramatiker, die Schicksale Chastelards, Riccios, Darnleys, des rücksichtslosen Übermenschen Bothwell und anderer Opfer der Maria Stuart oder je nach der Auffassung bloß des Parteigeistes der verschworenen Lords oder ihrer eigenen Leidenschaft. Maria Stuart ist ein Symbol des römischen Katholizismus, des erblichen Königtums von Gottes Gnaden, ein überragender Typus des leidenden, nach anderer Auffassung des leidenschaftlichen Weibes. Dem weltgeschichtlich-bedeutsamen Grund-

element des Stoffes verbindet sich wesentlich ein starkes, erotisches Element.[1]) So fordert der Stoff von dem Dramatiker anschauliche Lösung der tiefsten Fragen, welche die moderne Menschheit bewegen.

[1]) Die beiden Hauptseiten des Maria-Stuart-Dramas prophezeite unbewußt ein Anagramm, das man beim Scheiden der schönen Schottenkönigin aus dem Lande ihrer glücklichen Jugend, Frankreich, bildete: Maria Stuart = tu te marieras und tu as martire. (Vgl. Additions aux Mémoires de Messire Michel de Castelnau, par Monsieur le Laboureur, Schluß.)

I. Vorklänge.

"And Clytemnestra, for Egistus face,
Agamemnon, the mychtie king of Greice,
Hir Husband, slew: so wyle was hir vsage."

(The testament and tragedie of vmquhile
King Henry Stewart of gude memorie.
Ballade von 1567.)

Am 9. Februar 1567 wurde der Gatte der Maria Stuart, Heinrich Darnley, auf seinem Krankenlager in dem einsamen Landhaus Kirk of Field ermordet und das Gebäude in die Luft gesprengt, um die Spuren der Tat zu verwischen. Der furchtbare Donnerschlag von Kirk of Field fand sofort ein lautes Echo in der gesamten europäischen Welt. Selbst der Kanzler L'Hôpital, der einst die erste Ehe der Maria Stuart mit dem französischen Dauphin, nachmaligen König Franz II., und ihre jugendliche Anmut gepriesen hatte, schildert nun in lateinischen Versen voll tiefer Entrüstung die Schreckensnacht und bezeichnet ohne Scheu die Gattin und junge Mutter als Mörderin des Vaters ihres der Mutterbrust noch nicht entwöhnten Kindes. Der eigene Gesandte der Schottenkönigin in Paris schrieb ihr: „Ach, Madame, in ganz Europa wird über nichts in diesem Augenblick gesprochen als über Ew. Majestät und den Zustand Ihres Reiches und die Mehrzahl verurteilt Ew. Majestät.“ [1])

Die Königin Elisabeth schickte Sir Henry Killegrew mit einem eigenhändigen Brief an ihre Cousine: „Ich kann Ihnen nur sagen, was das Urteil der ganzen Welt ist. Man sagt, daß Ihr, anstatt die Mörder zu verfolgen, ihrer Flucht ruhig zugesehen und daß Ihr diejenigen, die Euch einen Dienst damit erwiesen haben, nicht zu bestrafen gedenkt, sie, welche die Tat ohne Zusicherung von Straflosigkeit niemals begangen haben würden . . . Deshalb ermahne, bitte und rate ich Euch, die Sache ernstlich zu verfolgen, den Mann, der sich des Verbrechens schuldig gemacht hat, festnehmen zu lassen — und wäre es

[1]) Vgl. Gaedeke, Maria Stuart. Heidelberg 1879. S. 111.

Euer nächster Freund —." Dieser nächste Freund der Maria Stuart und Mörder Darnleys war der rücksichtslos ehrgeizige, gewalttätige Graf Bothwell, den die Königin mit Geschenken und Gunstbezeugungen überhäufte. Seine Spießgesellen hatten den Mord vollbracht, und laut erhob das Volk Anklage gegen ihn. Eine skandalöse Komödie war der gegen die Königsmörder angestrengte Prozeß; Bothwell erzwang mit Gewalt seine Freisprechung. Im April 1567 nötigte er wieder gewaltsam dem schottischen Adel die schmachvolle Einwilligung zu seiner Ehe mit Maria Stuart ab und entführte die Königin, wie es scheint, mit ihrem Einverständnis, jedenfalls in der Absicht, die Welt zu täuschen und die übergroße Eile der Verbindung zu begründen, die am 15. Mai stattfand.

In demselben Jahre 1567 erschien: "A Newe Enterlude of Vice Conteyninge the History of Horestes with the cruell reuengment of his Fathers death upon his one naturill Mother, by John Pikeryng."[1]) Diese ziemlich abgeschmackte Dramatisierung der Rachetat des Orestes im volkstümlichen Stil wurde in der Zeit vom 14. Juli 1567 bis 3. März 1568 vor dem Hof der Königin Elisabeth von England gespielt.[2]) Das Stück bietet Anhaltspunkte dafür, daß die furchtbaren Ereignisse in Schottland dem sonst ganz unbekannten Dichter den Orestesstoff nahelegten, um unter dieser ähnlichen Maske[3]) die schottischen Verhältnisse mit

---

[1]) Originaldruck im British Museum. Neudruck von J. P. Collin in Illustrations of old English Literature II, 1869 (schwer zugänglich), und von A. Brandl in „Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker" LXXX, Straßburg 1898, S. XC—XCVII und 491—537. — Vgl. C. Hazlitt, Hand-Book to the Popular Poetical and Dramatic Lit. of Great Britain, Lond. 1867, S. 459. — Shak.-Jahrb. XXXV, S. XVI; XXXVI, 11, und 289 (zu A. W. Ward, Hist. of Engl. Dramatic Lit. to the Death of Queen Anne 1899, I, 208) — XL, 43. — Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, 538, gibt als Quelle des Dramas das 6. Buch des Dictys Cretensis an; Brandl dagegen nur den „Orestes" des Euripides, zu dem er mehrere enge Beziehungen feststellt.

[2]) Vgl. Fleay, History of the Stage, S. 61.

[3]) Die antiken und einige neuere Dramen über das Motiv des Gattenmordes der „Klytämnestra und Maria Stuart" stellt Alexander Büchner im „Deutschen Museum" (Ztschr. f. Lit., Kunst u. öffentl. Leben, hrsg. v. Rob. Prutz, 14. Jhg. 1864 S. 351—366, 400—407) in „einer literarischen Parallele" nicht gerade glücklich und etwas oberflächlich zusammen.

aktuell-politischer und moralischer Tendenz darzustellen. Das Stück ist ein Mahnruf zur Rache, die es als gerecht, von den Göttern geboten, keiner Sühnung bedürftig billigt. — Die unmittelbar nach Darnleys Ermordung verfaßten und auf gedruckten Flugblättern rasch verbreiteten anklagenden Balladen über die Bluttat ergehen sich pathetisch mehr in zahlreichen antiken als biblischen Beispielen, unter denen natürlich auch Klytämnestra zu finden ist. (Vgl. Anhang.)

In der einleitenden Szene erwarten die komischen Personen, daß Orest[1]) seine heilige Sohnespflicht erfüllen und den Mord seines Vaters rächen wird. An Stelle Elektras ist der „weise Narr“[2]) Vice, eine zähllebige, traditionelle Moralitätenfigur[3]), Orests Berater, Idumeus (= der Kreterkönig Idomeneus) statt Pylades sein Begleiter, einstiger Retter vor Ägisth und Helfer. Er stellt ihm 1000 Soldaten zur Verfügung. Zwei komische Figuren unterhalten sich darauf:

> ... Jedermann jetzt schwatzt
> Von Krieg, jawohl, von Krieg, denn Orest mit großer Macht
> Zieht aus, sein Erb' sich zu gewinnen, Bursch'; gib acht.[4])

Vergeblich warnt die beliebte Moralitätenfigur „Nature“ den Prinzen vor dem grauenhaften Plan. Orest ist zur Rache an der „nichtswürdigen Ehebrecherin“[5]) entschlossen. Nach herzlichem Abschied von Idumeus schreitet er mit dessen Soldaten zur Tat. Idumeus spricht ihm Segenswünsche nach und heißt die Rache gut; sein „Councell“ stimmt ihm bei und hebt die Gefahren hervor, die durch Verbrechen der Fürsten der Volkssittlichkeit drohen.

> „Drum, König, bliebe ihr Verbrechen ungerächt bestehn,
> So würdet tausend Übel Ihr daraus entspringen sehn.
> Die schwere Schuld die strengste Strafe heischt; nur so, fürwahr,
> Kann Tugend man im Volk erhalten und hüten vor Gefahr.[6])“

---

[1]) Das vorgeschlagene „h“ scheint den Namen nur popularisieren zu sollen.

[2]) Vgl. Brandl a. a. O. XCIV, M. Koch, Shakespeare, Stuttgart 1885, S. 214 und 220.

[3]) Ich verweise auf das mir unzugänglich gebliebene Werk Ed. Eckhardts, Die lustige Person im älteren engl. Drama (bis 1642) Palaestra XVII, 1902.

[4]) Vers 335 ff.: ... each man doth clatter
Of warres, ye, of warres; for Horestes wyll go,
His erytage to wyn, boye: the truth is so.

[5]) “that vile adulltres dame”, Vers 405.

[6]) Vers 527 ff.:

“Therefore, O King, if that her faute shoud vnreuengyd be
A thousand euyelles would insu their of, your grace should se

Dann singen auf der Stadtmauer von Mykene[1]) Ägisth und Klytämnestra nach einer volkstümlichen Melodie einen Liebeszwiegesang von Paris und Helena. Ein Bote überbringt Orests Kriegserklärung. Klytämnestra will die Stadt verteidigen, bis Ägisth Truppen zusammengezogen hat. Nach einer komischen Zwischenszene und einem Kriegslied des Vice erklärt Klytämnestra dem Herold, der sie in Orests Namen zur Übergabe der Stadt auffordert, ihre Entschlossenheit, sich bis zum Äußersten zu verteidigen. — In der Nacht des 10. Juni versuchten die schottischen Lords Maria und Bothwell in dem nahe bei Edinburg gelegenen Schlosse Borthwick durch einen Überfall aufzuheben; Bothwell entkam mit knapper Not, und Maria folgte ihm in der nächsten Nacht, als Mann verkleidet. In Dunbar sammelten sie Truppen, wie hier Ägisth es tun soll. Am 17. Juni trifft ihr Haufe bei Carberry Hill mit dem der aufständischen Lords zusammen, deren Feldbanner Marias Sohn, an Darnleys Leiche knieend, darstellte mit der Inschrift: „O Gott! richte und räche meine Sache!" Maria verhandelte mit Lord Kirkaldy of Grange, der ihr erklärte, daß keine Versöhnung für Bothwell möglich sei, aber sie der Unterwürfigkeit der Lords versicherte, wenn sie ihren Gatten aufgebe. Bothwell ritt davon — nie sah ihn Maria wieder. Und sie selbst war eine Gefangene. — So wird auch Klytämnestra von Orest gefangen genommen. Ägisth fordert unter Schmähungen Orest zum Kampfe, wie auch Bothwell bei Carberry Hill seine Sache in einem Zweikampf zum Austrag bringen wollte. Er wird überwunden und gehängt.

Orest: „Wie dich für meines Vaters Tod die Strafe soll ereilen,
So soll auch meine Mutter bald das gleiche Schicksal teilen,
Weil sie den Mord erlaubte und mit Absicht willigt' ein."[2])

Die Klytämnestra läßt Orest trotz aller Klagen und Bitten von „Revenge" zur Hinrichtung führen.

Verbunden durch einen Monolog der Fama und ein Lied des Vice folgt ein ziemlich überflüssiges, lustspielmäßiges Nachspiel. Menelaus fordert Rechenschaft für die Ermordung seiner Schwester. Orest verteidigt sich, frei von Gewissensbissen. Nestor tritt für ihn ein und billigt entschieden seine Tat. Idumeus wirbt für Orest um Menelaus' Tochter Her-

---

Her faute is great, and punnyshment it is worthy for to have,
For by that meane the good, in sooth, from daungers may be saufe."

[1]) Dekorativ dargestellt durch ein Gerüst; die Bühne ist schon ähnlich der zweiteiligen Shakespeares zu denken. Vgl. M. Koch a. a. O. S. 262f.

[2]) Vers 781ff.:

"And as thou for my fathers death dew punnishment receive,
So shall my mother in lykewise, for that se gave the leave
Him for to slaye, and eke to it with good will condysende."

mione.[1]) Bei der Vermählung bringen Ober- und Unterhaus[2]) Orest ihre Glückwünsche dar:

Nobelles: „Höchst königlicher Prinz, nun sind des Krieges Greu'l geschwunden,
Durch Euch in Lieb' und Freundschaft wir mit jedem Staat verbunden.
So kann Eu'r Adel denn, solang Ihr herrscht, in Glücke leben
Und ohne Furcht, daß Kriege sich und Bürgerzwist erheben."[3])

Die allegorischen Figuren „Truth" und „Dewtey" (duty) beschließen das Stück.

„Was die Geschichte hier Euch eben hat gelehrt,
Beachtet's wohl, dann bringt es Nutzen ein und Segen."[4])

Truth betet für die „Nobylytie" und den „Lord Mayre", Dewtey für die Königin Elisabeth,

„Und ebenso für ihren Rat, daß beiden
Die Gnade sei verliehn, stets so zu handeln,
Daß sie die Tugend fördern, Laster stürzen."[5])

Die Anspielungen auf englische Zeitverhältnisse sind deutlich; die zugrunde liegende Sage gab z. B. nicht den geringsten Anlaß dazu, von Bürgerkrieg und Volksjammer zu reden. Die Übereinstimmung der ernsten Handlung des Stückes mit den Ereig-

---

[1]) Dies Motiv, Hermiones Verlobung mit dem freigesprochenen Muttermörder, findet sich in Euripides' „Orestes".

[2]) „Nobelles" und „Commones", von je einem Schauspieler dargestellt; also allegorisch-politische Figuren, wie sie der Schotte David Lindesay in seinen allegorisch-satirischen Dramen einführte.

[3]) Vers 1138ff.:

"Most regall Prince, we now are voyd of mortall wars vexation,
And through your grace we are ioyned in love with every nation
So ẏ your nobelles may now lyue in pleasaunt stete, sartaine,
Devoyd of wars and civill stryfes, whyle ẏ your grace doth raine."

[4]) Vers 1185f.:

"As this storye here hath made open unto ye,
Which, yf it haue byn marked, much prophet may aryse."

[5]) Vers 1196ff.:

"Lyke wyse for her councell, that each of them maye
Have the spyryte of grace, their doinges to dyrecte,
In settinge vp vertue, and vice to correcte."

nissen in Schottland bis zum 17. Juni ist auffällig, wenn sie sich auch nicht in Einzelheiten mit den Tatsachen deckt. Aber Pikeryng[1]) schrieb ja nur unter der Maske eines ähnlichen Stoffes, und es gab damals noch keine politischen Preßberichte. Dem Hörensagen nach verflocht Pikeryng die großen Züge der aufregenden schottischen Begebenheiten in sein Drama, in dem er, Elisabeth und der protestantischen Partei schmeichelnd, mit aktueller Tendenz Bothwell-Ägisth und Maria Stuart-Klytämnestra in effigie richtet.

Brandl bemerkt, Pikeryngs Stück verleihe es ein besonderes Interesse, daß Orests Aufgabe ähnlich der Hamlets sei, nur schrecklicher, denn Hamlets Mutter sei wenigstens nicht unmittelbar am Gattenmorde beteiligt und brauche daher auch nicht blutig gestraft zu werden. Brandl erwähnt aber nicht, daß man in Shakespeares „Hamlet" selbst auffällige Beziehungen zur damaligen gleichzeitigen Geschichte Schottlands gefunden hat. Es ist anzunehmen, daß schon das verlorene, nicht von Shakespeare herrührende älteste Hamletdrama, das im Jahre 1589 erwähnt wird[2]) auf sie hingedeutet haben mag. Die Aufmerksamkeit von ganz England richtete sich mit größter politischer und persönlicher Leidenschaft jahrzehntelang auf die hohe Gefangene der Königin Elisabeth. Wenn diese Verhältnisse einem Dramatiker die Hamletsage als Stoff nicht geradezu nahelegten, so wäre andrerseits durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die tiefen Eindrücke, die bewußten oder unbewußten Vorstellungen der folgenschweren

---

[1]) Für die Abfassung bliebe nach Fleays Datenangabe demnach nur ein Monat übrig, was keine verwunderliche Leistung wäre, da das kurze Stück sich an schon vorhandene Lieder und Szenentypen anlehnt und augenscheinlich flüchtig gearbeitet ist. — Den Namen des Verfassers finde ich wieder in dem 1588 erschienenen Pamphlet des Romoaldus Scotus: „Svmmarium rationum, qvibvs cancellarivs Angliae et prolocutor Pvckeringius Elizabethae Angliae Reginae persuaserunt occidendam esse serenissimam Principem Mariam Stuartam . . ." Sollte der unbekannte John Pikeryng, der ein gelehrter Mann gewesen sein muß nach den klassischen Zitaten der „Fama" und den zahlreichen gelehrten Anachronismen (Sokrates, Ovid, Juvenal, Nero usw. werden allgemein zu Beispielen und Begründungen herangezogen) etwa identisch sein mit dem späteren Sprecher des Unterhauses? Wenn ich auch meine Mutmaßung durch nichts Positives stützen kann, so finde ich andrerseits nichts, was gegen sie spräche.

[2]) Vgl. Tragedy of Hamlet ed. "Verity" (Cambridge 1904) p. XV.

Begebenheiten von Einfluß auf die Gestaltung des ähnlichen Stoffes gewesen sein können. In England war es aus selbstverständlichen politischen Gründen unmöglich, so früh schon die Schicksale der Maria Stuart selbst auf die Bühne zu bringen, vollends unmöglich noch unter der Regierung Elisabeths, die entschieden in ihrer hohen Meinung von königlicher Würde[1]) dadurch verletzt worden wäre. Jedenfalls aber mußten Shakespeares wie Pikeryngs Zeitgenossen die Ähnlichkeit der Verhältnisse im Drama mit den erst kürzlich erlebten geschichtlichen Ereignissen deutlich empfinden und die Vorgänge auf der Bühne erschienen ihnen sicher in lebhafter eigentümlicher Beleuchtung.

Daß mit Laertes, Ophelia, dem Diener Reinhold geschichtlich beglaubigte Persönlichkeiten aus Schottland in Charakter und Schicksal merkwürdig übereinstimmen, brauche ich hier nicht zu erörtern, kaum auch die wenig haltbare Theorie, daß König Jakob I. das Urbild des Hamlet sei, eine Ansicht, die ihren Grund aus dem gleichen Verhältnis beider zu ihren Eltern zieht. Nur auf die wahrscheinlicheren Anklänge an die Geschichte der Maria Stuart möchte ich hinweisen, ohne auf allzu erklügelte Parallelen einzugehen.[2])

---

[1]) Vgl. M. Koch a. a. O. S. 254 und 222.

[2]) James B. D. Plumptre (Rector of Great Gransden, Huntingdonshire): Observations on Hamlet, and on the motives which most probably induced Shakespeare to fix upon the story of Amleth from the Danish Chronicle of Saxo-Grammaticus for the plot of that tragedy; being an attempt to prove that he designed it as an indirect censure on Mary Queen of Scots, Camb. 1796. Dieses seltene, merkwürdige Buch war mir nicht zugänglich (vgl. die Bibliographien von Watt und Lowndes); ein Auszug daraus in Furness' A New Variorum Edition of Shakespeare, Hamlet, vol. II. Appendix, 11. ed. Philadelphia s. a. S. 236f. — Carl Silberschlag, Shakespeares Hamlet, im „Morgenblatt für gebildete Stände", Stuttg. u. München, Cotta, 54. Jahrg. 1860, Nr. 46/47. — Ders. im Shak.-Jhb. III, 222. — Hebler, Aufsätze über Shakespeare, Bern 1874. — Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft. Stuttg. 1862. — David Blair, Hamlet and Mary Queen of Scots, in "Notes and Queries" 1875, Apr. 24, p. 321. — Martin Krummacher, Geschichtliche und liter.-hist. Beziehungen in Shakespeares Hamlet, Progr. der Realschule I zu Oldenburg 1877 (übt zu abweisende Kritik in diesem Punkte). — Hermann Conrads (= Herm. Isaac) Annahme eines Zusammenhanges des Hamletdramas mit Vorgängen in der Essexfamilie hat auch nur äußerliche Wahrscheinlichkeit. Vgl. H. Conrad, Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild.

Man hat eine Stelle im Schauspiel (III. Aufzug) dahin gedeutet, daß Shakespeare unmittelbar Maria Stuart dabei im Sinne hatte und ein verwerfendes Urteil über sie aussprechen wollte; die Königin im Schauspiel sagt:

„Beim zweiten Gatten würd' ich selbst mir fluchen;
Die einen totschlug, mag den andern suchen.
— — — — —
Das, was die Bande zweiter Ehe flicht,
Ist schnöde Sucht nach Vorteil, Liebe nicht."

Auch in der Szenerie im „Hamlet" soll sich eine Ähnlichkeit mit Schloß Holyrood in Edinburg finden.[1]) Maria war als Schönheit bekannt und gepriesen; von Ophelia wird Gertrud „die schöne Majestät von Dänemark" genannt (IV, 5); man bedenke dabei Gertruds Alter; ihr Sohn ist nach der Totengräberszene 30 Jahre alt, Claudius ist durch die Vermählung mit "Th' imperial jointress of this warlike state" (I, 2) König geworden; Marias Wittum (jointure) ist die Königsmacht, die Bothwell mit der Hand der Königin gewinnt. Bothwell, 20 Jahre älter als Maria Stuart, war häßlich und als ausschweifender Mensch und Trinker bekannt, Züge, die im Charakter des Claudius wesentlich sind. Zwischen der Ermordung des Königs Darnley, den man allgemein in England für den schönsten Mann hielt, und Marias Heirat mit Bothwell verflossen nur drei Monate. Und Hamlet klagt (I, 2):

Stuttg. Metzler 1897. — Shak.-Jhb. XVI, 275 ff. (H. Isaac, Hamlets Familie). — Shak.-Jhb. XXXIV, 411, u. XXXII, 282 ff. — Auf die Hamlet-Essex-Theorie geht K. Elze schon im Shak.-Jhb. III, 159 ein unter Hinweis auf G. Massey, Shak.'s Sonnets.

[1]) "That lovely picture —
'The morn in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill,'"

fits exactly the sunrise at Arthur's Seat, as seen from Holyrood;" vgl. D. Blair a. a. O. — "From travellers' accounts Plumptre infers that 'the shore on which Elsinor stands consists of ridges of sand, rising one above the other'; there could not, therefore, be any 'dreadful summit of a cliff that beetles o'er his base,' and 'looks so many fathoms down' amid such scenery; but this description suits Salisbury Crags and Holyrood Palace." — Furness, a. a. O.

„Dazu mußt' es kommen!
Zwei Mond'[1]) erst tot! — Nein, nicht so viel, nicht zwei;
Solch trefflicher Monarch! Der neben diesem
Apoll bei einem Satyr[2]) usw.

ebenso III, 4:

„Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies" usw.

Hermuthrude, die bei Saxo und Belleforest in ähnlicher Weise dem Amleth untreu wird, wie Geruthe dessen Vater, war Königin von Schottland. Gertrud im Drama erscheint ebenso durch Sinnlichkeit verlockt, wie man es bei Maria Bothwell gegenüber annehmen kann. — Darnley wird, wie Hamlets Vater, „schlafend ... beschnellt um Leben, Krone und Gemahl, in seiner Sünden Blüte hingerafft, ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung" (I, 5). Man fand Darnleys Leiche im Garten, im Garten wird Hamlets Vater vergiftet. Die beiden Gegner Maria Stuarts, der puritanische Reformator Knox und Buchanan, dessen Geschichtswerk in England sehr beliebt war, sprechen von Darnleys Krankheit, die von Gift herrühren sollte: schwarze Eiterblasen wären an seinem Körper ausgebrochen. Genau so erzählt der Geist Hamlet (I, 5):

---

[1]) III, 2 sagt Hamlet im verstellten Wahnsinn: „... und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden." Ophelia berichtigt: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz." Vgl. hierzu H. Conrad a. a. O., S. 317, 139.

[2]) Dieser Vergleich Hamlets ist nach H. Conrad mehr ein moralisches als ein ästhetisches Urteil. Für Hamlet sei der Oheim neben dem Vater häßlich, weil der feinere und tiefere Zauber der Beseelung oder Durchgeistigung, der selbst häßliche Gesichter zu verschönen vermöge, jenem sicher abgehe. Daß er im übrigen aber ein stattlicher, hübscher Mann sei, werde an keiner Stelle des Dramas in Abrede gestellt und von dem starken, sinnlichen Zuge der beschränkten Königin geradezu gefordert. Für Conrad ist Leicester das Urbild des Claudius, Walter Essex das des alten, Robert Essex das des jungen Hamlet. Er scheint mir aber Shakespeares dichterischem Schaffen wie seiner eigenen Untersuchung einen zu steifen Zwang voreingenommener Befangenheit aufzuerlegen, wenn er die Annahme, daß Shakespeare an den Vorgängen der Essexfamilie ein tiefes persönliches Interesse genommen habe, erst dann für wahrscheinlich hält, „wenn wir nachweisen können, daß die Charaktere der handelnden Personen des Gedichts und der Geschichte vollkommen, bis in kleine, charakteristische Züge hinein übereinstimmen." (S. 90.)

„Und Aussatz schuppte sich mir augenblicklich,
Wie einem Lazarus, mit ekler Rinde
Ganz um den glatten Leib."

Hamlets Worte (am Schluß des III. Aktes) an der Leiche seines Opfers Polonius, der wie Riccio in Gegenwart der Königin gemordet wird, sind fast genau dieselben, die der Pförtner von Holyrood an Riccios Leiche sprach.[1]) Buchanan[2]) bemerkt ferner, daß Wunderzeichen Darnleys Ermordung begleiteten. Ein Edelmann, der fieberkrank lag, hatte eine übernatürliche Andeutung des Ereignisses in der Zeit, als es geschah. Ein Geist erschien drei Freunden des Earl of Athol, weckte sie und teilte ihnen den Mord mit. Das stimmt mit den ersten Szenen des „Hamlet" überein. — Daß Gertrud in der Quarto von 1603, einer schlechten Raubausgabe (der älteste Druck des „Hamlet") ausdrücklich ihre Unschuld erklärt an "this most horrid murder", kann fast ebensogut für als gegen die Theorie von den Beziehungen des Hamletdramas zur Geschichte der Maria Stuart sprechen.

Eine ganz deutliche Anspielung auf Maria Stuart findet sich im Epilog des pseudoshakespearischen Dramas "The lamentable Tragedie of Locrine".[3]) Der Schlußmonolog der Ate lautet in Tiecks Übersetzung:

„Dies ist das Ende gottlosen Verrats,
Des stolzen Ehrgeizes, der Anmaßung!
Und sie, die ihrer eigenen Liebschaft wegen
Empören unser Land, zum Aufruhr hetzen,
Seyn sie gewarnt durch diesen Prologus:

---

[1]) Vgl. Froude, History of England, from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth VIII 254.

[2]) Vgl. D. Blair, a. a. O.

[3]) Vgl. Vincke im Jahrb. d. deutschen Shak.-Ges. VIII. — Abdrucke in W. Hazlitt, The Supplementary Works of Shak., Lond. 1865; Tauchnitz, The Doubtful Plays of Shak. — Übersetzt von Tieck, Altenglisches Theater. Oder Supplemente zum Shakespeare II, Berlin 1811. — Vgl. K. Elze, Will. Shak., Halle 1876, S. 418 f. — Ward, History of English dramatic lit., Lond. 1875, I, 423. — Ulrici, Über die Shak. zugeschriebenen Dramen von zweifelhafter Echtheit. im 3. Bd. von „Shakespeares dramatische Kunst". — Th. Erbe, Die Locrinesage und die Quellen des Pseudoshakespearischen Locrine, Halle 1904. — Unzugänglich blieb mir W. S. Gaud, The authorship of Locrine, Modern Philology I, 409 ff. vgl. Shak.-Jhb. XLI, 274.

Und wie ein Weib die einz'ge Ursach war,
Daß Bürgerzwietracht damals ward erregt,
So betet für die Jungfrau ruhmgeschmückt,
Die achtunddreißig Jahr den Thron beglückt,
In ruh'gem Frieden und in hoher Wohlfahrt;
Und möchte jedem, der ihr Schmerz will bringen,
Doch dieses Schwert sein tückisch Herz durchdringen!"

Das Stück ist von einem kriegerisch-patriotischen Geist erfüllt, den man mit Recht als Ausfluß der in England um 1587 herrschenden Stimmung deutete, als durch Maria Stuarts Tod die spanische Armadagefahr heraufbeschworen war.

John Lyly webt um das schöne, für ein Drama zu einfache und enge Bild der den schlafenden Endymion küssenden Cynthia ein allegorisches Drama des Hoflebens, dessen Handlung keinen Platz und kein Seitenstück in der Mythe hat. Die Mondgöttin wird die von ihrem Hof umgebene Königin Elisabeth, der griechische Schäfer ihr Günstling. Warwick Bond, der Herausgeber der Complete Works of John Lyly[1]) begründet (Bd. III, 86 ff.) seine Ansicht genügend, daß Lyly's Hofallegorie „Endimion", die zwei bemerkenswertesten Züge in der damaligen heimischen Geschichte zum Stoff nimmt, nämlich die Nebenbuhlerschaft zwischen Elisabeth-Cynthia und Maria Stuart-Tellus, und Elisabeths dauernde, nur zeitweilig durch ihren Unwillen getrübte Neigung zu Leicester-Endimion.[2]) Einen genügenden Anlaß zur dramatischen Verknüpfung der beiden Motive bot ihm der geschichtliche Heiratsplan zwischen Maria und Leicester im Jahre 1563—1565.

Daß aber die englischen Dramatiker um die Wende des 16. Jahrhunderts nicht mehr als maskierte oder in Moralen versteckte Anspielungen auf Maria Stuart wagen durften, zeigt offenbar das in der Regierungszeit Jakobs I. aufgeführte Historiendrama von Thomas Heywood[3]): "If you know not me, you

[1]) Oxford, Clarendon Press 1902.

[2]) Gegen Halpin, Oberons Vision, Shak.-Soc. 1843, der die Allegorie ohne Maria Stuart löst (Tellus = Lady Sheffield, geb. Howard).

[3]) Vgl. Ward, A history of engl. dr. lit. II, 110 f. — B. A. E. van Dam and C. Stoffel, The Fifth Act of Th. Heywood's Queen Elizabeth: Second Part. Shak.-Jhb. XXXVIII, 152 ff. — Saintsbury, Elizabethan Literature, Lond. 1901, S. 282 f.

know Nobody, or The Troubles of Queen Elisabeth".[1]) Zu den „Troubles" gehören doch an erster Stelle die durch die Gefangene von Fotheringhay und ihren Anhang hervorgerufenen politischen Verwicklungen und persönlichen Sorgen. In das kompositionslose Stück spielt zwar der Untergang der Armada hinein, aber jede Einbeziehung von Maria Stuart ist geflissentlich vermieden.

Entschieden war allgemein Bühne und Drama im Elisabethanischen Zeitalter ein Mittel politischer Propaganda. Aber die Anspielungen durften in den Schauspielen nur sehr versteckt und unverfänglich angebracht werden.[2]) Denn ein Erlaß der Königin Elisabeth von 1559 gebot den Ortsobrigkeiten streng, "that they permit none to be played wherin either matters of religion or of the gouernaunce of the estate of the common weale shalbe handled or treated, beyng no meete matters to be wrytten or treated vpon, but by menne of aucthoritie, learning and wisedome, nor to be handled before any audience but of grave and discrete persons."[3])

Jakob VI. von Schottland führte vor dem englischen Gesandten in Edinburgh, Robert Bowes, Klage über die Herabsetzung seiner unglücklichen Mutter in Edmund Spensers großem allegorischen Gedicht The Fairie Queene, und Bowes brachte die Beschwerde des Königs Burghley vor und forderte die Bestrafung des Dichters.[4]) Diese Tatsache stützt alle vorstehenden

---

[1]) London 1605; hrsg. von J. P. Collier, London 1851, Printed for the Shakespeare Society.

[2]) Vgl. Simpson, The Political use of the Stage in Shakespeares Time; the New Shakespeare Society's Transactions 1874, Part II, S. 371 ff.

[3]) Vgl. Queen Elizabeth's Proclamation as to Licenses for Interludes, and their not touching Religion or Politics, abgedruckt ebenda, 1880—85, Part II, 17 †, Appendix III.

[4]) Vgl. Cal. Scottish State Papers, 1509—1603, S. 723/4; 747. — Dict. of Nat. Biogr. LIII, 392. — In der unvollendeten „Fairie Queene" ist unter Fürst Arthur, dem Symbol der Magnificence, der Vereinigung aller Haupttugenden, Graf Leicester allegorisiert, der nach Spensers dichterischem Plan zum Gatten der herrlichen Feenkönigin Gloriana-Elisabeth bestimmt ist. Ihr ist Maria Stuart als Duessa (Symbol der Untreue, des falschen Glaubens, des Katholizismus; vom 9. Gesang des V. Buches ab = Maria Stuart) gegenübergestellt, welche die Gestalt der Treue und den Namen Fidessa nur trügerisch angenommen hat. Maria Stuart-Duessa,

Hypothesen; aus ihr erhellt, wie aufdringlich nahe den damaligen englischen Dichtern Anspielungen auf Charakter und Schicksale der Maria Stuart lagen, und welche Grenzen ihnen darin politisch-diplomatische Rücksichten steckten.

II. Maria Stuart im katholischen Ordensschul- und Volksdrama.

"A travers les anathèmes de Buchanan et les apologies de Brantôme, entraînée par les catholiques dans les nuées de l'apothéose, lacérée comme une Jézabel par les outrages des protestants, Marie Stuart n'est plus aujourd'hui un personnage de l'histoire, c'est un symbole" (Philarète Chasles).

Die Hinrichtung der unglücklichen Schottenkönigin Maria Stuart im protestantischen England ist die Sühne, welche der Katholizismus für die Bartholomäusnacht geben mußte. England und der Protestantismus waren aufs höchste gefährdet durch den 1585 geschlossenen Bund der katholischen Mächte, Spaniens,

---

die Verkörperung aller Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit, wird des Hochverrats gegen Mercilla (Gloriana-Elisabeth) von Zele, dem gerechten Eifer, angeklagt; gegen diesen, die Gerechtigkeit, die Stimme des Volkes und das Verlangen des Parlaments, die Sorge für das Reich, Autorität nnd Völkerrecht, Religion kommen Mitleid und Rücksicht auf Maria-Duessas Geschlecht, Adel der Geburt und die Gefahr, die aus ihrer Verbindung mit fremden Mächten entsteht, der Kummer um ihr tragisches Geschick nicht auf, denn der Eifer verstärkt seine Anklage durch Vorführung von Mord und Aufruhr, Zügellosigkeit und Gottlosigkeit und schließlich des Ehebruchs. Mercilla wendet sich mit Tränen des Mitleids ab, statt das Urteil der von allen des Todes für schuldig befundenen Verbrecherin zu sprechen, bis der Zwang der öffentlichen Meinung es ihr abdringt. Unter der Figur des Dolon hat Spenser in diesem Buche vielleicht die verräterischen Umtriebe zugunsten der Maria Stuart allegorisiert. Vgl. Max Hoffmann, Über die Allegorie in Spensers Faerie Queene. Progr. der Oberrealschule Gleiwitz 1888, S. 6, 25, 33. — In der Erzählung der Beraubung der Hexe (im 1. Buch VIII, 46) benutzt Spenser eine Tatsache bei Marias Hinrichtung, die Veränderung ihrer Züge unmittelbar nach dem Tode.

der Liga der französischen Katholiken und des Papstes. Dadurch wurde der Fall Maria Stuarts unvermeidlich und beschleunigt. Ihr Tod ist ein Ereignis von höchster politischer, staaten- wie kirchengeschichtlicher Bedeutung. Sie war nicht selbst Partei, wie sie sich schmeichelte, sondern nur Werkzeug, Vorwand, Symbol der katholischen Weltpartei. Zahlreiche Pamphlete — eine literarische Armada, welche die Katholiken in leidenschaftlicher Entrüstung gegen den Bastard[1]) auf dem englischen Königsthron in die Welt sandten — verdammten die durch politische Notwendigkeit herbeigeführte Beseitigung der katholischen Königin als Mord. Die Apologeten waren aber weniger erfüllt von der Persönlichkeit der Schottenkönigin, von der Absicht, ihr persönliches Recht zu verteidigen, als von der Sache, die sie vertrat. Maria Stuart gilt ihnen nur als Repräsentantin des Katholizismus und der unverletzlichen Majestät des erblichen Königtums von Gottes Gnaden.

Was Maria Stuart in ihrem Leben, während ihrer fast zwanzigjährigen Gefangenschaft war, ein Kampfmittel gegen den Protestantismus, das ist sie den Katholiken noch bis tief ins Jahrhundert der Aufklärung hineingeblieben. Der Protestantismus hat durch ihren Fall, der den Untergang der spanischen Weltmacht zur mittelbaren Folge hatte, nicht nur in England einen für lange gesicherten Sieg errungen und konnte sich da-

---

[1]) Nach der Überzeugung der Katholiken war Maria Stuart, die Großnichte und nächste Anverwandte Heinrichs VIII. die rechtmäßige Königin von England, Elisabeth dagegen von unehelicher Geburt und daher unfähig zur Thronfolge (Heinrichs VIII. erste Gemahlin Katharina von Arragonien, die er verstoßen hatte, lebte noch, als er Anna Boleyn, die Mutter der Elisabeth, heiratete). Vgl. folgende Stammtafel:

Heinrich VII. (Tudor)

Heinrich VIII.	Margarethe, Gemahl Jakob IV. v. Schottland	Maria, Gemahlin des Herzogs von Suffolk
Maria die Katholische	Jakob V. v. Schottland, Gem. Maria v. Guise	Franziska, Gem. Henry Gray
Elisabeth	Maria Stuart	Johanna Gray
Eduard VI.	1. Gem. Franz II. v. Frankreich	
	2. Gem. Heinrich Darnley	
	3. Gem. Graf Bothwell	

mit zufrieden geben. Der Katholizismus führt den Kampf von der Kanzel und in der Schule weiter. Durch das erschütternde Schicksal der katholischen Königin, nicht der unglücklichen Frau, der Repräsentantin, nicht der Persönlichkeit, suchen die Gegenreformatoren, die Jesuiten und die ihnen nacheifernden Schulorden die Herzen zu rühren, von der Alleingültigkeit, dem Alleinwert des alleinseligmachenden Glaubens zu überzeugen, zur Verdammung und Unduldsamkeit gegen den Protestantismus zu verführen. Im 17. und 18. Jahrhundert bemächtigt sich fast ausschließlich die katholische Welt des Maria-Stuart-Stoffes und stellt ihn unter den bezeichneten Gesichtspunkten dar.

Um den klaren Überblick über die literarischen Entwickelungsepochen des Stoffes im lebendigen Drama nicht zu trüben, behandele ich im ersten Abschnitt seine Entwickelung im katholischen Ordensschul- und Volksdrama. — Literarischen Wert kann man diesen Stücken nicht zuschreiben, wohl aber kommt ihnen vom Standpunkte der Bühnentechnik und Kulturgeschichte eine gewisse Bedeutung zu. Sie stehen in keiner tieferen Beziehung zu den Entwickelungsepochen der Literatur im 17. und 18. Jahrhundert und bilden einen starren Bestand sich wesentlich gleichbleibender barocker Bearbeitungen des Stoffes. Man darf sie der trockenen Chronologie zuliebe nicht voneinander trennen, da es keineswegs unwichtig ist, Begriff und Eindruck von dieser toten zusammengehörigen Gruppe gerade in ihrem Gegensatz zur lebendigen literarischen Entwickelung des Stoffes zu gewinnen.

In ihrer unvergleichlichen Weltgewandtheit und Menschenkenntnis verstanden es die Jesuiten nicht bloß durch Beichtstuhl und Kanzel, sondern auch durch weltliche Mittel wie Katheder und Bühne die Welt zu beherrschen. So schufen sie für ihre Kollegienbühne als wirksames Hilfsmittel der Gegenreformation eine merkwürdige Verquickung der beiden wesensverschiedensten dramatischen Typen, des volkstümlich religiösen mittelalterlichen und des klassischen Dramas. Es ist eine gar wunderliche Stilmischung, die sich aber als organisches Erzeugnis der katholischen Weltauffassung und des humanistischen Lehrprinzips der Ordensschulen erklärt. Das gottesdienstliche Mysterium, der augustinische Dualismus der scholastischen Theologie, ist die geistige Grundlage dieses Dramas, welches wie das mittelalter-

liche Mysterium alles irdische Geschehen mystice und spiritualiter deutet, in Symbolen und Allegorien schwelgt. „In den gegebenen Rahmen wurde die Ökonomie der alten Tragödie mit Akt- und Szeneneinteilung eingefügt, um so bequemer, als sich, wie die Klassikerausgaben und Kommentare jesuitischer Philologen beweisen, das Verhältnis von Chor und dramatischer Handlung leicht im Sinne symbolischer Anschauung auffassen ließ.“ [1]) Die Ratio Studiorum von 1586 und endgültiger die von 1599 sanktionierte diese das Ansehen und die Beliebtheit der Jesuitenschulen wie ihre unterrichtlichen und erzieherischen Ziele fördernden Aufführungen, schrieb aber Alleinherrschaft der lateinischen Sprache, Ausschluß alles Anstößigen und aller weiblichen Rollen und Beschränkung auf heilige und fromme Stoffe vor — so diente die Schulbühne zugleich der Verbreitung katholischer Lehren und Anschauungen. Demnach schiene der Maria-Stuart-Stoff von der Jesuitendramatik ausgeschlossen; allein schon 1602 wurde gegen den Grundsatz der Einengung auf nur männliche Rollen der naheliegende Einwand der Undurchführbarkeit erhoben. So schränkte man erst in einer Ordensprovinz diese Forderung ein und verlangte nur strengste Dezenz in Frauenrollen; andere Ordensprovinzen gaben bald ebenfalls der Notwendigkeit nach. Zu den Stoffen aus Bibel und Legende gesellten die Patres unbedenklich geschichtliche, ja zeitgenössische Ereignisse, soweit sich solche zur ergreifenden Darstellung einer moralischen und mehr noch religiösen Lehre verwenden ließen. Man folgte nicht dem Worte, aber dem Sinne der Vorschriften und dem Hauptziel der Aufführungen, dem „fabula docet“. So bot sich das erschütternde Schicksal der unter Beteuerung ihres katholischen Glaubens im protestantischen England hingerichteten Maria Stuart, der Königin, der sich so lange Jahre die erregteste Teilnahme der ganzen katholischen Welt zugewandt hatte, den Jesuiten und dem katholischen Tendenzdrama überhaupt als willkommener Stoff dar.

Leider wendet man erst seit kurzem der Jesuiten-, Kloster- und Volksdramatik Aufmerksamkeit zu. In Sammelbänden liegen

---

[1]) Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg u. Leipzig 1891 (= Bd. IV von Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen) S. 28.

diese früher mit unberechtigter Mißachtung behandelten Erzeugnisse in den Bibliotheken vergraben. Die Aufspürung und Herbeischaffung der einzelnen Texte war daher außerordentlich mühsam. Unter diesen Umständen konnte ich meine Nachforschungen auf fremdländische Bibliotheken in weiterem Umfange nicht ausdehnen und mußte mich auf Stichproben in den unermeßlichen Bänden der Bibliothèque de la Compagnie de Jésus[1]) beschränken, leider ohne in ihnen größere Funde zu machen.

Wellers Zusammenstellung „der Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst“[2]) führt die beträchtliche Zahl von 776 Titeln auf, unter denen sich kein einziges Maria-Stuart-Drama befindet. In Bahlmanns[3]) Sammlung taucht unter 711 Stücken nur der „Riccius“ des Kolczawa auf. Daraus darf man indessen nicht den voreiligen Schluß ziehen, als wären die Schicksale der unglücklichen Schottenkönigin als dramatischer Stoff bei den Jesuiten sehr selten oder gar unbeliebt im Verhältnis zu andern. Man muß bei der Verschiedenartigkeit des ungeheuren Stoffreichtums die Maria-Stuart-Dichtungen nur an der Zahl stoffverwandter Stücke, der historischen, messen, nicht an den erklärlicherweise auch nach Vorschrift der Ratio überwiegenden biblischen und legendarischen Stücke. Dann ergibt sich, daß unter den geschichtlichen Stoffen Maria Stuarts Märtyrertod einer der beliebtesten gewesen ist. Jener rührende Reiz und bestrickende Zauber, der sich heute noch um die Gestalt der königlichen Dulderin webt, erschien der glühenden Parteileidenschaft der glaubenseifrigen Gegenreformatoren naturgemäß in noch weit glänzenderer Aureole. Der ruchlosen, scheußlich lasterhaften grimmigen Feindin des katholischen Glaubens, der Gewissenlosigkeit und dem Haß ihrer ketzerischen Gegner fällt die Unschuldige als gottergebenes Opfer. Unter diesem Gesichtspunkte wird das Schicksal der Heldin behandelt. Und dieses in so vielen Stoffvariationen und Formen wiederkehrende Opferungs-

---

[1]) Von De Backer & Carayon; Nouvelle édition par Carlos Sommervogel, 9 Bde. Paris u. Bruxelles 1890—1900.

[2]) Im „Serapeum“, Bd. XXV—XXVII.

[3]) Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen. XV. Bd. Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Leipzig 1896.

thema ist, wie Zeidler bemerkt, recht eigentlich das Grundmotiv der ganzen Ordensdramatik.[1])

Bald nach Eröffnung ihrer Schule (1556) im Collegium Clementinum zu Prag traten die Jesuiten in erfolgreichen Wettbewerb mit den an der dortigen Universität üblichen theatralischen Vorstellungen. „Mainst Jedermann verstehes Lathein | Sags Teutsch, so versteht mans als fein .... Dan was hett diß spill für ein Gunst | Bey den So nit verstehn Slatein" klagt im Prolog eines Münchener Jesuitenspiels[2]) ein Bauersmann, ähnlich der Vorrede von Frischlins Helvetiogermani.[3]) Die Prager Jesuiten kamen klugerweise schon 1562 dem Volk durch deutsche Aufführungen entgegen. Ihre Ausweisung aus Prag bei Beginn des Dreißigjährigen Krieges unterbrach ihre eifrige zielbewußte unterrichtliche und theatralische Tätigkeit trotz der Kriegsnot nur zeitweilig. „Ihre Schützlinge, die Katholiken, befanden sich ja nicht unter den Leidenden und Trauernden, bedurften somit nur einer geistigen Auffrischung, und die Protestanten, insoweit sie an derlei Vorstellungen Gefallen fanden, konnten dem katholischen Wesen bei dieser Gelegenheit einen Geschmack abgewinnen, der mit der Zeit auch zur Änderung ihrer bisherigen Gesinnung beitragen durfte.[4]) Recht geeignet, das gläubige Publikum immer tiefer in ihren Gesichtskreis zu ziehen, war die „Königliche Tragödie. Oder Maria Stuarta, Königin von Schottland und des Königreichs Engellandt Erbin, welche Elisabetha, regierende Königin in Englandt, auff Haff gegen der katholischen

---

[1]) Seufferts Forderung in seiner lehrreichen Rezension von Golz' Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Literatur (Anz. f. dtsch. Alt. XLV, 165), die jesuitischen Bearbeitungen eines Stoffes in Beziehung zu andern derselben Grundidee zu setzen, halte ich für zu weitgehend. Den Typus des jesuitischen Märtyrerdramas zu konstruieren, um darauf die Untersuchung der einzelnen Maria-Stuart-Dramen aufzubauen, wäre bei dem Mangel an Vorarbeiten ebenso schwierig als meines Erachtens im Ergebnis belanglos für diese stoffgeschichtliche Betrachtung. Der ersehnten Geschichte des katholischen Ordensdramas aber käme es zu, die Grundmotive und Darstellungstypen festzustellen.

[2]) Karl v. Reinhardstötner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, Jahrbuch für Münchener Geschichte, Bamberg 1889, III, 99.

[3]) Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, 272.

[4]) Leo Blaß, Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des 19. Jahrh. Prag 1877. S. 44.

Religion und Ehrgeiz hat enthaupten lassen. Ward gehalten und gespielt zur Herbstzeit von der ansehnlichen an der K. K. Universität der Soc. J. zu Prag studierenden Jugend im Jahr nach dieser traurigen Geschicht im 58sten, nach Christi Geburt aber im 1644, Jahr, den 29. Sept." Nur diesen deutschen Titel führt De Backer-Sommervogel[1]) und ebenso Oskar Teuber in seiner Geschichte des Prager Theaters[2]), dem augenscheinlich auch eine nur deutsche Synopse[3]) vorgelegen hat. Dr. Anton Tobias aus Zittau veröffentlicht in Herrigs Archiv[4]) eine in seinem Besitz befindliche nur lateinische Synopse desselben Stücks mit ausführlicherem Titel. Darf man daraus auf das Vorhandensein gesonderter Synopsen in lateinischer und deutscher Sprache für das Stück schließen? Teuber bemerkt zwar, das Drama sei lateinisch aufgeführt worden; dennoch bleibt nach obigem die starke Versuchung, auch eine deutsche Vorstellung anzunehmen.

Die wie in allen Synopsen dem Scenar vorgedruckte kurze Inhaltsangabe und stoffliche Vorbemerkung (Argumentum), die in gewisser Beziehung auch die Exposition vertritt, schildert dem erwartungsvollen Zuschaner die Heldin als durch hochverräterischen Mord auch ihres zweiten Gatten beraubte, zu neuer Ehe gezwungene, von ketzerischen Rebellen verratene und verfolgte Flüchtige, die auf Elisabeths Einladung ihren Schutz sucht und bittere Gefangenschaft findet. Marias unvergleichliche Schönheit und Tugend, ihr lebhafter, viel umfassender Geist werden besonders hervorgehoben.

Der erste Aufzug zeigt uns die Königin auf der Flucht aus Schottland. „Ketzerei" und „Ehrsucht" fürchten für ihre Macht und Herrschaft, die sie in England haben, wenn Maria Stuart zur gesetzmäßigen Thron-

---

[1]) a. a. O. t. VI, 1156 Nr. 75.

[2]) Prag 1883, I, 29.

[3]) Synopsis oder Perioche nennen die Ordensschuldramatiker die Szenarien ihrer Stücke, gedruckte Programme, die zum besseren Verständnis der vorgeführten Handlung an das Publikum verteilt wurden. Anfänglich, seit Ende des 16. Jahrh., erschienen die Synopsen nur lateinisch, später aber in der Landessprache allein oder mit lateinischem und deutschem oder anderem Text zugleich. Meist sind nur die Synopsen dieser Dramen erhalten.

[4]) XXIII. Jahrg. 42, 401—408. — Schon im Intelligenz-Blatt zum Serapeum XXVIII, 186 brachte Tobias den Titel der Quarthandschrift (!) 6 Bl. als Nachtrag zu Wellers Sammlungen.

folge komme, und verschwören sich zu ihrem Verderben. Elisabeth erwählen sie zu ihrem Werkzeug und entflammen ihr „Herz“ mit unversöhnlichem Haß gegen Maria (I, 1). Elisabeth, voll Ehrsucht und glühenden Hasses gegen die katholische Religion, verhandelt auf die Nachricht von Marias Niederlage und Flucht mit dem Parlament, dessen überwiegend feindliche Gesinnung gegen die Schottin ihr Anlaß gibt zu dem Auftrag an Graf Murray[1]), Maria auf englisches Gebiet zu locken (I, 2). Nach Schluß des Parlaments geben einige Räte der Elisabeth ihrem Abscheu über die grausamen Anschläge gegen ihre eigne Verwandte Ausdruck und beschließen Maria zu warnen (I, 3). Der flüchtigen Königin bieten Hispania, Gallia und Anglia einen Zufluchtsort an. Anglia siegt bei der Unschlüssigen durch List über die andern, und Maria schickt Haeresius und Flaminius (= Herries und Fleming) mit einem Brief an Elisabeth (I, 4). An der Grenze Englands verläßt das „königliche Glück“ Maria Stuart, „Unglück“ und „Elend“ treten an seine Stelle. Letzteres zeigt ihr die ihr in England bevorstehenden Leiden symbolisch an (I, 5). Im Schlußchorus wird „die Unschuld von sechs engelländischen Knäblein durch viele holdselige Gebärden auf das Theatrum berufen, aber durch ein höfliches Tänzlein von den Knaben verstrickt und gefänglich hinweggeführt. Nach diesem erkennt jedermann, daß die unschuldige Maria Stuarta in der Person der verstrickten gefangenen Unschuld und der Engländer arglistige Anschläge durch das Tänzlein sei zu verstehen gewesen.“[2])

Der zweite Akt führt den Titel: „Maria Stuart in England gefangen“. Die Bittgesandtschaft bietet Elisabeth erfreuliche Gelegenheit, Maria in ihre Gewalt zu bekommen. Der grausame und habgierige Murray übernimmt gern den Anschlag gegen Zusicherung einer jährlichen Pension von 6000 Pfund! (II, 1). Anglia, voller Freude, Maria mit List in ihre Macht zu locken, bereitet ihr schon das Gefängnis. Mit Spielen und anderen festlichen Veranstaltungen aber soll sie beim Empfange getäuscht werden. Murray und Graf Sussex werden ihr in Elisabeths Namen entgegengeschickt (II, 2). Der Genius der Religion, um Marias Heil besorgt, zitiert die Schatten katholischer Fremdlinge (advenarum), die, wegen ihres Glaubens von Elisabeth grausam getötet, durch ihr unglückliches Beispiel Maria vor dem Betreten Englands warnen sollen (II, 3). Sie wird dort festlich mit prunkhaften Spielen empfangen, dabei aber von Amias Paulet, dem Präfekten der königlichen Wache, in Elisabeths Namen für gefangen erklärt, trotz ihres Protestes gegen diesen schmählichen Treubruch (II, 4). Der Genius des Hauses Stuart führt die gefangene „Unschuld“ auf die Bühne und bittet die Genien der verwandten Königshäuser von Spanien, Frankreich und Schottland um Hilfe zu ihrem Schutz und zur Sühnung der dem königlichen Hause Stuart zugefügten Schmach. Diese aber zeigen, allerlei vorschützend, keine Bereitwilligkeit. Da wendet sich der

[1]) Tobias liest fälschlich Maranius, Moranius für Moravius = Moravius.

[2]) Nach dem von O. Teuber a. a. O. benutzten deutschen Szenar.

Genius der Stuarts zum Himmel, den „Coelites"; doch auch von da kommt nur die „Geduld", die gefangene Unschuld zu trösten und gegen die bevorstehenden Leiden mit einem Schild, auf dem Christi Kreuzigung dargestellt ist, zu wappnen (II, 5). Im Chorus „bietet der Betrug dem Ehrgeiz, der Ketzerei und der Grausamkeit ein gefangenes Täublein feil, welches sie sämtlich ergreifen und grausam zerreißen. Unterdessen wird der elende Zustand der Mariä Stuartä durch diese Taubenfigur herzlich beweinet und betrauert."[1])

Der dritte Akt bringt die „ungerechte Anklage gegen Maria Stuart". Arundel, Pembroke, Northumbrien, Westmoreland haben sich zu Marias Befreiung verschworen. Gifford[2]), ein Mitverschworener, wird, von einer Versammlung der Verschwörer kommend, von der „Habsucht" mit Gold zum Verrat verleitet. Er eilt nach London zu Elisabeth (III, 1). Der Beichtvater tröstet die über ihre unwürdige Gefangenschaft klagende Maria mit geistlichem Zuspruch. Er mahnt sie, nach langem Leid und Kummer etwas zu ruhen. Im Halbschlummer erschreckt Maria ein Traum: Der Tod im Kampf gegen das Leben hat die Übermacht. Sie entschließt sich zur Abkehr von allen Sorgen um das sterbliche Leben und wendet sich ernstlich dem unsterblichen zu (III, 2). Gedrängt durch ihre ränkevollen ketzerischen Minister klagt Elisabeth die Stuart in öffentlicher Reichsversammlung des Hochverrats fälschlich an. Innerlich zu Marias Vernichtung entschlossen, will sie dennoch, den Schein des Rechts zu wahren, von zwölf Richtern ein regelrechtes Verfahren gegen sie einleiten lassen (III, 3). Der Genius des Hauses Stuart fürchtet für Maria von der Ungerechtigkeit ihrer Richter. Auf sein Hilfeflehen schickt die „Göttliche Gerechtigkeit" den gerechten Daniel, den Schützer der unschuldigen Susanna, herab. Aber „Ketzerei" und „Ehrsucht" verschließen ihm den Eingang zu Elisabeths Palast (III, 4). Maria Stuart steht ihren Richtern mit ausgezeichneter Klugheit und Seelengröße Rede und beweist ihre Unschuld mit schlagenden Gründen (III, 5). Im Chorus klagen „Hundebuben mit ihren Hunden eines Schafhirten Schäflein bei dem Richter Lykaon an, als sollte das Schäflein den Hunden samt ihren Jungen nach dem Leben getrachtet haben". Lykaons Urteilsspruch läßt das Schäflein der Gewalt der Hunde verfallen. Der Chor zieht die Moral aus diesem Vorgang mit Beziehung auf Maria und verwünscht ihre ungerechte Verurteilung.

Im vierten Akt sehen wir „Maria Stuart ungerecht verurteilt." — Die Verschwörer werden festgenommen und in den Tower[3]) geschleppt (IV, 1). Die Richter erstatten Elisabeth Bericht über die Verhandlungen gegen Maria; nach ihrem Spruch verurteilt sie diese zum Tode und übergibt das Urteil Shrewsbury zur Vollstreckung, die aber infolge nach-

[1]) Klarer wird der letzte Satz durch die lateinische Synopse: „Choro interea miseram Mariae Stuartae conditionem sub emblemate columbulae deplorante".

[2]) Tobias liest hier unrichtig Hoffordus.

[3]) „in turrim Londinensem" sagt die lat. Synopse.

drücklichen Einspruchs des französischen Gesandten aufgeschoben wird (IV, 2). Maria, von der „Göttlichen Liebe“ zum Streit für Gott und den Glauben mit einem Kruzifix, einem Evangelienbuch und Rosenkranz gewappnet, sieht festen Sinnes dem Kampf für Christi Glauben entgegen (IV, 3). Elisabeth gibt dem ungestümen Drängen ihrer ketzerischen Minister nach und verhängt das Todesurteil über die Gefangene (IV, 4). Shrewsbury teilt es ihr mit; freudig vernimmt sie es und schwört auf das Evangelium, sie sterbe unschuldig und dem katholischen Glauben treu (IV, 5). Anglia „stellt der Ketzerei, dem Ehrgeiz und der Grausamkeit ein königliches Bankett an, bei welchem England einen blutigen Willkomm, voll des Blutes etlicher um des katholischen Glaubens willen hingerichteter gemeiner Leute läßt herumgehen, mit dem Versprechen, der Mariä Stuartä Blut mit dem ehesten einzuschänken“, während der Chor dies grausige Mahl verflucht.

Der letzte Akt bringt „Marias Hinrichtung“. Auf Befehl der Ketzerei und Ehrsucht bieten die Todesarten (Mortes) der Anglia verschiedene Mordwaffen für Maria an: das Beil wird ausersehen und von den Mortes eifrig geschärft (V, 1). Die Verurteilte schreibt ihren letzten Brief an ihren Sohn Jakob. Während sie sich dann zum Tode vorbereitet, erscheinen ihr Susanna und einige andere unschuldig Gerichtete und zeigen ihr die ihr vorbehaltene Märtyrerkrone (V, 2). Das Schaffott wird aufgeschlagen. Shrewsbury, „das Haupt des Blutrechts“, ermahnt Maria, sich Christus, dem Gekreuzigten, anzuvertrauen. Dann nimmt sie Abschied von ihrer Dienerschaft und geht zum Schaffott, wo sie auf den Knieen ihre Unschuld und ihren katholischen Glauben beteuert (V, 4). Unter dem Weinen aller Anwesenden und den Totenklagen des ganzen Chors wird sie hingerichtet.[1]) Im Schlußchor erscheint „der Geist Francisci des andern, Königs von Frankreich und der Geist Darlei, Königs in Schottland, der enthaupteten unschuldigen Ehegemahle, und begehren wider die Königin Elisabetham Rache wegen des unschuldigen Todes ihrer geliebten Gemahlin Mariä Stuartä. Aber die Gerechtigkeit tröstet und weist sie mit glimpflichen Worten ab.“

Ungerecht hochmütig urteilt Teuber: „Für uns Schillerkundige wirft eine Betrachtung dieser poetischen Jesuitenarbeit

[1]) L. H. Fischer in seinem Aufsatz „Maria Stuart auf der Berliner Hofbühne“ (Voss. Ztg. 1887, Sonnt.-Beil. Nr. 19 und „Aus Berlins Vergangenheit, Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Literaturgeschichte Berlins, Berlin 1891) nimmt auf Grund des Schlusses im Argumentum an, als ob hier auf der Bühne Marias Haupt erst beim dritten Streich falle. Diese Bemerkung des Argumentum braucht durchaus nicht als maßgebend für die Aufführung zu gelten. Das Szenar sagt einfach „mortem occumbit“. Darunter kann man sich alle szenischen Möglichkeiten vorstellen. Der Zeitgeschmack verlangte zwar ein sichtbares blutiges Ende, aber es ist zu bedenken, daß selbst eine Scheinexekution sicher ihre Gefahr und Schwierigkeit hatte.

Amüsement in Hülle und Fülle ab. Mit der Historie hatte es der Autor nicht genau genommen, der Zweck war, die katholische Maria mit dem Heiligenschein erhabenster Reinheit dem Publico vorzustellen, und die Erbärmlichkeit der englischen Ketzerei in den grellsten Farben bloßzulegen." Gewiß, darin hat Teuber recht. Vom geschichtlichen Standpunkt aus müssen wir aber anerkennen, daß dem Dichter seine tendenziös dramatische Darstellung unzweifelhaft wirksam gelungen ist; und mit der Geschichte nimmt er es genauer wie andere Jesuitendramatiker. Sein Stück, der Blütezeit der Jesuitendramatik angehörig, ist rein im Stil, ohne komisches Beiwerk, erhaben, ernst und rührend, in seiner eigenartigen Technik sehr regelmäßig und dramatisch gut aufgebaut, mit strenger, schon aus den Aktüberschriften ersichtlicher Befolgung der von der Theorie vorgeschriebenen fünf Stufen der Handlung: Protasis, Epitasis, Katastasis, Katastrophe, Antikatastrophe. Jeder Akt zählt fünf Szenen und einen Chor, der die Allusio, das „Beyspiel" bildet; in den mittleren Akten fehlt die entsprechende Prolusio.

Szenen, die uns Geschehen der irdischen Wirklichkeit vorstellen, gibt es nicht viele in dem Drama. Die verwirrende Menge von Umtrieben und Einzelbestrebungen für und gegen Maria, welche die Jahre ihrer Gefangenschaft füllen, finden wir hier gewissermaßen auf ihre einfachsten Grundformeln zurückgeführt. Daß aber die historischen Elemente der Handlung zu ihrem Eigenrecht kamen und von der Tendenz nicht erstickt wurden, dafür bürgt die glückliche Vereinigung der Quellen. Bedenklich werden wir freilich, und mit Recht, wenn wir die Titel der im Argumentum angegebenen Vorlagen lesen: „Nicolai Sanderi De origine ac progressv schismatis Anglicani" [1]) und „Histori vom Ursprung | Auff- und Abnehmen der Ketzereyen | Und sonderlich | was sich seiter Anno 1500, bißhero in Engelland und Franckreich | für seltsame Veränderungen | und weitläufftigkeiten begeben | und besonders wie die Calvinische Religion eigentlich beschaffen. Anfangs von Hn. Florimondo de Remond, Königlichen Parlaments-Raht zu Bourdeaux in Franckreich in Frantzösischer Sprach biß fast zu Ende des fünfften Theils verfertiget | daß übrige aber nach dessen tödtlichen Hintritt | von

[1]) Ingolstadii 1587.

seinem hinterlassenen Sohne | und anderen mit allen Fleiß Continuiret. Durch Aegidium Albertinum . . . verteutschet; Anjetzo aber Allen Liebhabern der Recht-rein-Evangelischen Wahrheit | sonderlich aber ihrer Zeit- und ewiglicher Wolfart zum besten | mit sonderbarem Fleiß möglichst durchgangen . . ."[1])

Nun erwähnt Sanders[2]) aber nur sehr kurz und trocken Marias Ankunft und Gefangennahme in England; doch ihre beiden Gesandten an Elisabeth nennt er ebensowenig als Remond. Beide können also für die ersten Akte des Prager Dramas als Quelle nicht voll in Betracht kommen. Remond gibt einen Wink[3]): „unangesehen die Engelländische Cronick zu entschuldigung ihrer Königin | meldet | das die Königin Maria nicht gutwilliglich | sondern nach verlohrner Schlacht | gezwungen und gedrungen dorthin geflohen seye. Welches aber falsch ist | dann sie hatte damals die Freyheit | sich in Niederland oder Franckreich zu begeben." Unzweifelhaft ist diese englische Chronik Camdens „Rerum Anglicarum et Hibernicarum Annales, regnante Elisabetha".[4]) Dieser Maria durchaus günstigen, dabei ruhig sachlichen und inhaltsreichen Darstellung, die nur wegen des ketzerischen Verfassers nicht als Quelle genannt wird, entnahm der Dramatiker sicher den Stoff für die Hauptszenen seiner ersten Akte, zum mindesten für Marias Gesandtschaft und Gefangennahme. Das kann dem geschichtlichen Gehalt des Dramas nur sehr zu statten gekommen sein. Die zweite Hälfte des Dramas folgt durchaus Remonds hier ziemlich echter und unschwer zu dialogisierender Schilderung der letzten Stunden Marias.

---

[1]) Groß-Glogau 1676; die lat. Übersetzung erschien 1655 zu Cölln; also lag das französ. Original dem Dramatiker vor (Paris 1605). Das „Große vollst. Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, 31. Bd. S. 561 (Lpzg. u. Halle 1742) sagt über Remond: „Er wird vor einen ungewissenhaften Richter und partheyischen Geschichtschreiber gehalten . . . wiewohl die meisten solche (scil. die genannte Histoire) dem Jesuiten Ludewig Richione zuschreiben, und davor halten, man habe sich darzu nur des Remonds seines Namens bedienen wollen, um dem Thuanus einen Mann von einigem Ansehen entgegenzusetzen. — Die Geschichte der Maria Stuart findet sich im 6. Teil der Historie, Kap. 16—19.

[2]) S. 308.

[3]) S. 165.

[4]) Vgl. S. 133 der ultima editio, Lugd. Batav. 1639.

Remond[1]) wie Sanders[2]) boten Anlaß zu dem Nebenmotiv der Verschwörung, das wenigstens ein aktives Element auf Marias Seite in die dramatische Handlung bringt. Der Jesuit faßt natürlich die Verfolgung und Hinrichtung der aufständischen Lords als ketzerische Grausamkeit; diese Märtyrer stehen in Parallele zu Maria Stuart, stützen so zugleich die Tendenz des Stücks und verstärken die beabsichtigte Stimmung. Dem Dramatiker verdenken wir nicht die Zusammenlegung jener Verschwörungen mit der von Gifford[3]) verratenen Babingtons.

Diese realen Vorgänge werden teils von Chören und Zwischenspielen begleitet, teils innerlich durchdrungen von einer transzendentalen Handlung, ohne daß ein starr schematischer Wechsel der wirklichen Ereignisse (Protasis ethnica) mit den überirdischen (Apodosis sacra) die echt dramatische Handlung zum bloßen Schatten eines Gleichnisses für moralisch dogmatische Zwecke herabdrückt. Die Einleitungsszene (Prolusio) faßt in einem anschaulichen Bilde die ganze dramatische Situation zusammen. Den Gedanken: Beim Betreten Englands verläßt Maria das Glück, bringt der Jesuitendramatiker zur Anschauung. Dieser Szene entspräche in konkreter Darstellung eine lyrisch-pathetische, eher monologische als dialogische Klage, die allein durchs Ohr und nur mehr mittelbar das Gefühl erregen könnte. Ebenso kann der Chor des weltlichen Dramas Gefühlswerte und Stimmungsgehalt der Handlung nur in subjektivem Lyrismus ausklingen lassen; unser Drama objektiviert beides in seinen „Chören" in allegorischen oder symbolischen Handlungen, deren schneidend tiefdringende Wirkung noch verschärft wird durch die Klagen und Gefühlsausbrüche eines stehenden Chors, den wir in späteren Dramen nicht mehr finden. Ähnlich den Chören dienen Szenen wie das groteske Vorspiel der Mortes dazu, die durch die Haupthandlung geweckte Grundstimmung noch eindringlicher aufzureizen und das Traurige, Entsetzliche der Lage mit gradezu grausamem Raffinement zu steigern. Technisch höchst merkwürdig ist die Schlußszene des zweiten Akts, deren Allegorie nicht Parallele, sondern Ersatz für geschichtliche Vor-

---

[1]) S. 179.
[2]) S. 309f. und S. 354.
[3]) Vgl. Remond, S. 172.

gänge ist. Das weltlich literarische Drama müßte hier mehrere Szenen mit Ortswechsel bringen oder zu undramatischen Berichten seine Zuflucht nehmen; wie eindringlich lebhaft stellt dagegen der Jesuit eine große politische Situation, Marias erfolgloses Bitten um Befreiung bei fremden Fürsten, in sinnlich gestalteter Abstraktion dramatisch dar, und wie leicht spielt diese Szene zum Höhepunkt hinüber. Die erst für ihr leibliches Leben Schutz suchende, aber von Bosheit verfolgte, in ihrer Verlassenheit von himmlischer Geduld gestärkte Unglückliche erkennt dann die Eitelkeit ihres Strebens, löst sich los von allem Irdischen, nur der Ewigkeit und Gott zu leben und zu sterben. Vanitas vanitatum, die Grundidee katholischer Dramatik! Aber nicht Maria wägt in ihrem Innern ab zwischen der Nichtigkeit des Lebens und der Macht des Todes, ihre Gedanken sind gewissermaßen aus ihr hinausprojiziert und werden sinnlich gestaltet im Streit miteinander vorgeführt. So löst der Jesuit überhaupt die dramatisch treibenden Gefühle und Gedanken von den Personen los, verkörpert sie und läßt sie auf die Personen wirken, nicht in ihnen. Himmlische Tugenden und Genien, Heilige und Engel raten und helfen dem Guten, höllische Geister stacheln den Bösen: das ist die Psychologie des Jesuitendramas, das Ergebnis der katholischen Weltanschauung, ihrer sinnfälligen Lehre von den beiden Reichen, deren Einfluß der freie Menschenwille hingegeben ist. Typisch ist in unserm Drama die Gestaltung des Motivs: für Maria tritt vor Elisabeth ein Schützer und Anwalt auf. Dazu braucht der Jesuit keine reale Person wie Schiller seinen edelherzigen Shrewsbury, er zieht das Motiv ins Abstrakte und stellt die vergebliche Mahnung an verderbte Bosheit symbolisch dar; Daniel, einst Beschützer der keuschen Susanna, wird von Ambitio und Haeresis, den Pförtnern der Elisabeth, zurückgetrieben.

Zeidler sagt: „Wir haben die Produktionen des Ordens als Theaterstücke zu betrachten, bestimmt, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf das Gemüt der Zuschauer einzuwirken und so die übrigen Institute de propaganda fide, Schule und Kanzel, zu unterstützen.“ Diese Wirkung hat der Prager Dramatiker durchaus erreicht.

Uns mögen diese Allegorien und Symbole groteskkomisch vorkommen, nicht den damaligen Zuschauern in der von

den Jesuiten sinnfällig gestalteten Ausstattung.[1]) Die Kosten für die Inszenierung trug der vornehme Gönner der Schule, den die lateinische Synopse ehrerbietig nennt.[2])

Hatte diese Prager Aufführung die Feier des Schulschlusses[3]) zur Veranlassung, so gab man dem Feste des Ordensstifters eine besondere Weihe und ehrte zugleich hohen Besuch durch Vorstellung einer „Maria Stuart" am Jesuitengymnasium in Krems (31. Juli 1651). Die Literae annuae des Kollegiums sagen: „Hospites deduximus ad auditorium futuros spectatores Mariae Stuardae Scotiae reginae, ab Angelica tyrannide capite truncatae; dedit ea nobis plausum, spectatoribus vero lacrimas et dolorem." Die religiös weihevolle Absicht dieses Spiels wird besonders hervorgehoben durch eine Parallelisierung mit dem Meßopfer: zum teuern Andenken an Christi Leiden bringe die studierende Jugend gewissermaßen ein feierliches Totenopfer in der dramatischen Aufführung dar, zur Rührung und Erhebung des Volkes. Das Drama ist leider verloren.[4])

---

[1]) Mit welch eingehender Sorgfalt man diese Teile der dramatischen Werke ausgestaltete, beweist das Werk des P. Masen über Symbolik: Speculum imaginum veritatis occultae, Köln 1650 (noch 8 Aufl.). Vgl. darüber J. Masen in der 1. Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1898, S. 97.

[2]) Vgl. Euphorion II, 292.

[3]) Vgl. Euphorion II, 276.

[4]) Baran, Geschichte des Gymnasiums in Krems (1895), berichtet, daß das dortige Gymnasium kein Jesuitendrama mehr besitzt, da nach Aufhebung des Ordens alle Schriften und Druckwerke fortgeschafft wurden. Meine Nachfragen bei der Klosterbibliothek Kremsmünster und den Wiener Bibliotheken waren ergebnislos.

Lebenslauf.

Ich, Karl Kipka, bin am 5. Februar 1882 zu Krappitz als Sohn des jetzt pensionierten Lehrers Ferdinand Kipka und seiner Ehefrau Valeska geb. Mokroß (†) geboren. Meine Schulbildung genoß ich 7 Jahre am Königl. Gymnasium zu Ratibor, dann 2 Jahre in der Prima des Königl. Gymnasiums zu Königshütte. Hier bestand ich Ostern 1901 die Reifeprüfung und bezog darauf die Universität Breslau, wo ich mich dem Studium der Literatur, Germanistik und Anglistik widmete. Während meiner Studienzeit hörte ich die Vorlesungen folgender Herren Dozenten:

Prof. Prof. Dr. Dr. Bohn, Ebbinghaus, Freudenthal, Lehrer der Redekunst Gerlach, Prof. Prof. Dr. Dr. Hillebrandt, O. Hoffmann, Kaufmann, M. Koch, Muther, Privatdozent Dr. Pillet, Lektor Pughe, Prof. Prof. Dr. Dr. Sarrazin, Semrau, Siebs, Stern, Vogt und Lektor Watkin.

Allen genannten Herren sage ich an dieser Stelle Dank für die von ihnen empfangenen wissenschaftlichen Anregungen, insbesondere Herrn Professor Dr. Max Koch, der mich nicht nur bei Abfassung der vorliegenden Arbeit aufs entgegenkommendste beraten hat.